

Derivas del arte

Transfiguraciones del cuerpo

Movimientos de la experiencia

Margarita Calle Guerra*

El arte contemporáneo no puede existir sino como reflexivo; toda "belleza", toda inmediatez, toda armonía deben serle negadas[...] sólo la obra que liquida la idea misma de un dato en sí, de un Objectum, Gegenstand, como presupuesto de la reflexión discursivo-imaginativa, tendrá valor.

Massimo Cacciari

Resumen

En todas sus épocas el arte se ha ocupado de anticipar desplazamientos y rupturas culturales cuyo propósito es activar un diálogo a contrapelo con la tradición en el que se afianza el carácter crítico de nuestra condición histórico-cultural. En este texto nos ocuparemos de entender la manera como configura este *êthos* cultural, abordando comprensivamente el problema estético y el problema pragmático del arte contemporáneo –su «puesta en obra», su con-figuración–, a partir de la identificación de algunas derivas y prácticas emergentes ligadas con su condición de objeto, de concepto y de ofrecimiento simbólico para la transmisión y reelaboración de ficciones y formas de comunicación ligadas con una nueva noción de arte y de memoria.

Palabras Clave

Arte contemporáneo, prácticas estéticas, tradición, experiencia, cuerpo, comunicación, memoria.

Drifts of art Transfigurations of the body Movements of the experience

Abstract

Through all its ages, Art has dealt with the anticipation of cultural displacement and cultural ruptures which purpose is to activate a dialogue against the grain with tradition in which the critical character of our historical-cultural tradition is consolidated. In this text we will be concerned with the understanding of how this cultural *ethos* is configured, approaching the aesthetic problem and the pragmatic problem of contemporaneous art –its “putting into work” compressively.

* Profesora Asociada del Departamento de Humanidades e Idiomas de la Universidad Tecnológica de Pereira. Directora del grupo de investigación en Arte y Cultura de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades; estudiante del Doctorado en Humanidades de la Universidad del Valle. aumar@utp.edu.co

Its con-figuration- starting from the identification of some drifts and emerging practices linked with its condition as object, as concept and as symbolic offering for the transmission and re-elaboration of fictions and ways of communication associated with a new notion of art and of memory.

Key Words

Contemporary art, aesthetic practices, traditions experience, body, communication and memory.

Introducción

La manera como diferenciamos el arte del pasado del arte del presente, parece atender en nuestro contexto a dos actitudes históricas y críticas emparentadas entre sí, ambas derivadas de la cultura artística europea posterior a 1700; la primera relacionada con la manera como los artistas han concebido y llevado al plano de la concreción su obra, y que ha significado el paso de un arte refinado por el estricto apego a los cánones formales, a una práctica más contingente, sintonizada con la diversidad de lo humano. La segunda referente a la reconfiguración del campo del arte como un *êthos* cultural, el cual, en el sentido de Foucault, señala una “actitud límite”¹ de cuestionamiento sobre los lenguajes y los discursos que han determinado nuestra sensibilidad y nuestro carácter. Esta «actitud», en la escena estética contemporánea, encara la condición ontológica de un individuo cada vez más comprometido con la *praxis* de su existencia, aventurado a la tarea

de desvelar las maneras singulares como los sujetos se identifican, transforman, adaptan o desarraigan de sus contextos de vida. Se trata, en ambos casos, de un interés crítico por reelaborar una “ontología histórica de nosotros mismos”², en respuesta a cuestiones relacionadas con la manera como hemos devenido sujetos de nuestro saber, sujetos que padecen o ejercen relaciones de poder y sujetos morales de nuestras propias acciones.

En este texto nos ocuparemos de entender la manera como se configura este *êthos*,³ privilegiando aquellas miradas en las que el cuerpo, además de ser un *medio* para que acontezca la obra, se constituye en un potente dispositivo para cuestionar y discernir los estatutos que gobiernan la existencia humana y sus elaboraciones discursivas. Nociones como las de identidad, cambio, permanencia y transitoriedad quedan sometidas a esta “ontología crítica” que resignifica tanto el cuerpo intervenido y escenificado del artista, como el cuerpo todo de la cultura.

1 Foucault, Michel. Sobre la Ilustración, traducción de Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo, España, Ed. Tecnos, 1ª. Edición, 2004, 91,92.

2 Ibid, p. 95.

3 Es importante tener en cuenta que la ontología crítica que Foucault propone como horizonte reflexivo para encarar las demandas de la actualidad, antes que aspirar a una teoría, una doctrina o un cuerpo permanente de saber que se acumula, debe ser concebida como “una actitud, un (thos, una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es a la vez análisis histórico de los límites que nos son impuestos y prueba de su posible transgresión.”. Ibid., p. 97.

Para desarrollar estas ideas me propongo abordar tres vías colindantes: La primera, relacionada con algunas de las derivas que animaron el giro operado por los primeros artistas modernos, con quienes se fragmenta la unicidad del arte, como afirmación del derecho a la autonomía y a la individualidad creativa. La segunda, referente al sentido de cuerpo performativo, fragmentado y simultáneo, incorporado al arte desde la modernidad, como modo de afirmación de la autonomía del artista y como crítica a un mundo escindido, en el que el moldeamiento y la autoedificación del cuerpo, entran a configurar una particular seña identitaria, con fuertes connotaciones políticas y culturales. Finalmente, intentaré cerrar el círculo abordando el concepto de *experiencia* –en la perspectiva gadameriana– por considerar que es a partir de la relación participativa con los otros y con lo otro, como se construyen las condiciones para que se siga avivando “el impulso comunicativo que el arte exige de nosotros y en el que todos nos unimos.”⁴ El argumento que motiva este cierre se funda en la convicción –reconocimiento– de que la comprensión de la obra de arte, o de cualquier práctica estética, sólo se alcanza a partir del interpretar compartido, dado que las atribuciones de sentido que le otorgamos a una obra, son siempre resultado de construcciones mediadas y de experiencias de reconocimiento dentro de una cultura y una tradición. Bien se trate del arte academicista o del arte no objetual, el artista discurre en una trabazón de nexos vinculantes y de impulsos

lúdicos en los que se sustenta la “autonomía de movimiento”⁵ que ha perseguido el arte en todas sus transiciones.

Asumir el desafío de identificar la trabazón de esos nexos como “algo qué entender” es la provocación que se nos abre al asumir la obra como una identidad susceptible de ser penetrada en su significatividad. ¿Cómo? Gadamer⁶ nos acerca al modo posible, esto es, ejecutando permanentemente el movimiento que gobierna la expectativa de la comprensión y que, al final se cumple desde el individuo, en la realización del sentido como totalidad. Sólo en esta medida el comprender se supera como “evento psicológico privado y pasa a ser un diálogo en el que lo otro nos habla desde su relación contrastiva con las tradiciones y con la historia a las que pertenecemos”⁷. Es en este juego de alteridades donde se afirma nuestra convicción de que el arte, en sus diferentes temporalidades, nos cobija, revelándonos una genuina forma de conocimiento.

De cuerpos y acumulaciones

Tanto el cuerpo como las partes más nobles se dividen en tres: el cuerpo en tronco, muslos y piernas; las extremidades inferiores están formadas por muslos, piernas y pies; lo mismo sucede con los brazos, manos y pies. Esto mismo podría demostrarse en otras partes del cuerpo, en las que la formación a base de tres componentes no queda tan visible.

J.J. Winckelmann

4 Hans Georg Gadamer, *La actualidad e lo bello*. Traducción de Antonio Gómez Ramos, España, Paidós, 2002, p. 98.

5 Gadamer, H. G., op. cit., 2002, p. 68,69.

6 Ibid, pp. 75,77.

7 Gutiérrez, Carlos B. *Temas de filosofía hermenéutica*. Colombia, Universidad de los Andes, 2002, p. 227.

La idea de un cuerpo configurado a imagen de la perfección divina aportó las condiciones fundamentales para la edificación del canon occidental. Como lo señalan los historiadores del arte clásico, “la ley la fijaban las más hermosas imágenes de los dioses, creadas por los artistas y, como se creía en general, imitando extraordinarias apariciones que éstos habían contemplado.”⁸ El cuerpo humano, tal como lo concebía la tradición judeo-cristiana, constituía el símil de la representación divina, estaba hecho a «imagen y semejanza de Dios» y, en consecuencia, su concepción y proporcionalidad cumplían una doble función: respondía a un arquetipo y era, a la vez, un médium de acercamiento a esa divinidad. La tarea del artista consistía tanto en llevar al extremo de la precisión estadística el valor de la proporción de las partes en relación con el todo, como en instaurar y sostener un modo de ser del hombre que lo elevara por encima de lo profano y que, en consecuencia, lo ofreciera como encarnación viva y solemnizada de la perfección. La aspiración del artista radicaba en conferir simultáneamente a su obra tres cualidades básicas: “el decoro, la mesura y la estabilidad.”⁹

La crisis de este modelo se empieza a manifestar en la fase inaugural de la modernidad, en la que se formulan nuevas actitudes frente al acto creativo y al campo filosófico del arte. La idea de un arte autónomo y autosuficiente, desligado de las ataduras que representaban los patrones universales, se constituyó en un ideal estético, colindante, según Simon Marchan Fiz¹⁰ con la “metáfora luminosa de la razón” humana, capaz de “esclarecer e iluminar en todas las direcciones” y de acompañar el “proceso de emancipación global del hombre”. En este viraje se conjugaba tanto el afán por conquistar la libertad de actuación en cuestiones relacionadas con la conducta imaginativa y el gusto, como en la necesidad de alcanzar la independencia del sometimiento que representaba el control del otro, ejercido ante la incapacidad del sujeto de servirse de su propio entendimiento¹¹. Es en este contexto donde, precisamente, la cultura estética¹² empieza a portar la antorcha que ilumina y guía el proceso de adecuación del individuo a las exigencias de perfeccionamiento espiritual y de formación de su gusto. La creación de espacios de encuentro y familiarización con la cultura ilustrada

8 Winckelmann J., Historia del arte en la antigüedad. Traducción de Herminia Dauer, Iberia, Barcelona, 1967, p. 129.

9 Ramírez, Juan Antonio. Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. España, Ediciones Siruela, 2003, p. 24.

10 Marchán Fiz, Simón. La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo, España, Ed. Gustavo Gili, 1ª edición, 1982, p. 14.

11 “¡sapere aude! Ten valor de servirte de tu propio entendimiento es pues la divisa de la ilustración”. KANT, “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”, traducción de Rubén Jaramillo, En Argumentos, Nos.: 14-17, p. 29.

En la actualización de este debate planteado por Kant, Foucault siembra la duda sobre si existe la posibilidad de que algún día nos lleguemos a hacer mayores. Su convencimiento está en señalar que el acontecimiento histórico de la Aufklärung no nos ha hecho todavía mayores. “No se si hoy en día es necesario decir que el trabajo crítico implica todavía la fe en las luces; necesita siempre...un trabajo sobre nosotros mismos, es decir una labor paciente que dé forma a la impaciencia de la libertad”. Michel Foucault, Op. Cit., p. 97.

12 Aquí es importante recordar, como lo señala W. Tatarkiewicz, que desde el siglo XVIII ya se había establecido una clara distinción entre oficios manuales y artes, así como entre artes y ciencias, situación impulsada por la necesidad social de los artistas de mejorar su situación y su status. A partir de allí se introduce el término “bellas artes” cuya acepción cobijó, hasta principios del siglo XIX, tanto el arte mimético y bello, como las escuelas y sociedades relacionadas con la pintura y la escultura, dejando por fuera la poesía y la música. Esta situación cambia radicalmente a partir de 1900 dejando ver cómo a medida que se complejiza el campo de la producción y la conceptualización del arte, se hace también imposible fijar una definición clara de éste. De manera coherente con estos procesos, a mediados del siglo XVIII empieza a surgir la teoría de las bellas artes, cuyo interés radicaba en establecer las características comunes, es decir, “esenciales” de las artes. El principal responsable de la tematización de estos problemas fue Charles Batteux, en sus escritos de 1747, citados por Tatarkiewicz. Ver: TATARKIEWCZ Władysław. Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, traducción de Francisco Rodríguez Martín. España, sexta edición, 2001, p. 39-51.

como los museos, las academias de artes y oficios, y la emergencia del arte monumental y conmemorativo, son materializaciones de este ideal de realización humano.

Este tránsito de época se manifiesta como una tensión, una querelle entre *Ancients et Modernes*, que anticipa el debate referente al límite de los fenómenos estéticos y a la especificidad de las disciplinas humanísticas. La lucha que se gesta pone en discusión problemas relacionados con «lo verdadero» y «lo corriente», aparejando lo primero con las formas más elevadas del espíritu, y lo segundo, con aquellos dominios «sospechosos» en donde se acumulan los residuos de las prácticas aceptadas y los excedentes de experiencias, no tan claramente discernibles por un estatuto formal de identidad y adecuación teórica. Es precisamente Hegel quien se ocupa de develar esta deriva agónica del sistema representacional, que sirve de marco a la emergencia de formas y prácticas totalmente renovadas en el arte. Francois Dagognet¹³ interpreta lúcidamente este momento de quiebre señalando cómo lo que Hegel tematiza es un “tercer tiempo” para el arte en el que “el espíritu no puede más que tender a la libertad y a la soberanía” a partir de la superación del arte romántico y del aligeramiento y el retroceso de su propia materialidad. De esta manera el arte realiza una aspiración

profunda que se apodera de lo real, no en y por un acto de dominación, sino ante todo de celebración. La principal respuesta a estos impulsos de cambio la constituyeron los movimientos de vanguardia, los cuales en su desenvolvimiento dan cuenta de las tensiones que protagonizaron el arte clásico y el romántico, así como de las transformaciones que empujaron los movimientos de postvanguardia. Sin embargo, como el mismo Dagognet lo manifiesta, no podríamos hablar de progreso en alusión a estos desplazamientos, dado que no se puede aludir a la prevalencia de una época sobre otra, ni se puede aplicar borradora a una forma artística para superponer otra; lo que opera, más bien, es una suerte de “revolución acumulativa”¹⁴ que nos obliga a reelaborar continuamente las lógicas y sentidos que propone el arte.

Fascinación por el fragmento

No teneis derecho a despreciar el presente.

Ch. Baudelaire

Tal vez el referente que mejor nos posibilita visualizar las transformaciones lo presente Baudelaire¹⁵. Desde su ensayo “El pintor de la modernidad” *-Le Peintre de la vie Moderne-*,¹⁶ publicado en París en 1893, Baudelaire esboza la dimensión de un *éthos*

13 Dagognet, Francois, Por el arte de hoy. De objeto del arte al arte del objeto (París: Dis Voir, 1992). Traducción de María Cecilia Gómez B. Documento sin publicar - Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Comité de Investigaciones y Desarrollo de las Ciencias – CINDEC, 1999, p.31,32. Para Dagognet este tercer momento hegeliano está antecedido por un primer momento en el que la materialidad ahoga el tema organizador, tal como lo expresa el arte simbólico. Y por un segundo momento en el que el clasicismo –los griegos– reequilibra la escena conjugando simplicidad y armonía tanto con su arquitectura como con su escultura: la simbiosis del alma y de su soporte Siempre se está fascinado por esta armonía y esta serena proporcionalidad.

15 Desde la compenetración con la obra del realista Constantin Guys, Baudelaire configuró las percepciones de una época que se empeñó en el desmonte de la mirada unívoca y totalizadora del mundo, a favor de una experiencia de vida abierta y renovada en el presente.

16 Baudelaire, Charles., Charles Baudelaire. Obras, traducción de Nydia Lamarque, México, Ed. Aguilar, segunda edición, 1963. Versión digital disponible en http://baudelaire.litteratura.com/peintre_vie_moderne.php. 14 Ibíd, p. 32.

que celebra la escena inconclusa de la subjetividad humana, avocada al ritmo y a las exigencias del «tiempo que pasa». Sus reflexiones sobre la práctica del arte de finales del siglo XIX dan cuenta de las contradicciones que padece el artista, enfrentado a la demanda de ser siempre el hombre de su tiempo; un duelo sin pacto “entre la voluntad de verlo todo...y la facultad de la memoria”¹⁷, esta última condicionada por legados y tradiciones. De allí que, en el sentido de Foucault, antes que el discurso de aceptación a la modernidad, la obra de Baudelaire constituye una toma de postura irónica sobre su impulso: “esta actitud voluntaria, difícil, consiste en apoderarse de algo eterno, que no está más allá del instante presente, ni detrás de él, sino en él.”¹⁸

Al asumir la existencia como fugacidad, la experiencia del paseante entra a simbolizar la sensibilidad de un individuo que necesita re-conocer y re-apropiar los bordeamientos de un espacio cotidiano, ahora impreciso y extraño. El paseo se constituye en la estrategia de vida que le permite al sujeto tomar conciencia del mundo como fragmento, del paisaje disforme que desafía su alma desolada. El cuerpo y la mirada protagonizan un ritual de descentramiento en el que se realiza un nuevo sentido del espacio, del tiempo y de la seducción.

Gesto y pose

Aprender un movimiento nuevo supone, en efecto, el poder de dilatar nuestro cuerpo como estar-en-el-mundo o de modificar su modo de existencia agregándole nuevos instrumentos.

Michel Bernard

Si bien el cuerpo se constituyó como uno de los principales modos para singularizar el sistema de la representación tradicional, es sólo a partir de la primera vanguardia que éste se instala como espacio de constantes deconstrucciones y reedificaciones. La fotografía, especialmente aquella de corte antropológico, fue la primera en poner a circular imágenes en las que singularizaba el gesto como seña identitaria y cultural. Fueron estas connotaciones las que impulsaron a los vanguardistas a tejer vínculos estrechos con el universo ritual y primitivo de algunas culturas ibéricas y africanas. Artistas como Gauguin, Picasso, Cézanne y Matisse configuraron referentes en los que se da cuenta de este carácter performativo, especialmente con aquellos trabajos que incorporan una actitud evocadora donde, señala Juan Antonio Ramírez, parece interpretarse la idea fundamental de que “la belleza del primitivo desnudo es una prueba de su inocente bondad y/o de su tácita disponibilidad sexual.”¹⁹

En coherencia con este ejercicio «apropiacionista», el arte de vanguardia se ocupa con mayor interés de los espacios urbanos clandestinos en los que la mirada sobre el

17 Baudelaire, Charles. “El pintor de la vida moderna”. En: Charles Baudelaire. Obras, traducción de Nydia Lamarque, México: Ed. Aguilar, segunda edición, 1963, p. 680.

18 Foucault, M. op. cit., p. 82.

19 Ramírez, Juan Antonio. op.cit. p. 36.

cuerpo aparece acompañada de expresiones sexuales desinhibidas, abiertamente provocadoras, como en el caso de *El harén* y *Las señoritas de Avignon*, de Picasso. La textura de los cuerpos fragmentados y su disposición en planos y posturas decididamente desafiantes, confiere a *Las señoritas de Avignon* la virtud de haber posibilitado el derribo de las convenciones moralizantes de la pintura. Sin embargo, ya en 1863 Manet había instalado un antecedente clave en esta misma dirección con su obra *Olimpia*; pintura realista en la que el cuerpo desnudo de una prostituta se ofrece al espectador en un gesto directo, sin artificios ni adosamientos.

La dramatización del gesto y la transmutación de valores ligados con la identidad del sujeto, serán en adelante estrategias recurrentes en el arte para hacernos vivir y sentir lo más humano de lo humano. Gadamer²⁰ nos enriquece la comprensión de esta nueva escena al establecer su analogía con el sentido ritual y festivo del teatro griego, en el que prevalecen la inmediatez del acto y el impacto de la acción, al tiempo que se instala un dispositivo unificador de la mirada que tiende a disolver por completo la distancia que media entre el espectador y el actor. Al igual que en el teatro, el arte desde la modernidad, y con mayor decisión en la posmodernidad, nos orienta en torno a una

praxis que no pertenece sólo al artista o al realizador “[...] en él es convocado algo que, aunque desconocido, flota como un espíritu en todos nosotros.”²¹ Se trata, en suma, de una convergencia de temporalidades que sintetizan la formación de un presente cultural e histórico, en el que la obra actúa como conciencia inmediata del presente, renunciando a la vocación de convertirse en mero objeto museable: “el triunfo radiográfico de la transparencia [...] la exterminación de los intermedios, de todo lo que se resiste al puro y simple develamiento.”²² “Arte transgénico”, prácticas extremas de “desnaturalización de lo vivo”²³ a partir de la alteración planificada de sus medios de vida.

Así lo han manifestado la mayoría de artistas del arte de avanzada, quienes con una intención marcadamente realista y a través de prácticas como el *body art* y el *performance*, se ocupan de escenificar la pulsión de la vida como modo de singularización de la obra. Algunos casos que merecen nuestra atención lo constituyen Francis Bacon en la pintura, Ana Mendieta y Dioscórides Pérez en el campo del *performance* y del *land art*, y David Nebreda en *body art*; artistas que en lugar de encerrarse “en la ciudadela inexpugnable de un yo suficiente y autónomo”²⁴, experimentan su cuerpo como mediación de la experiencia corporal de los otros.

20 Gadamer, Hans Georg. “Sobre el carácter festivo del teatro”. En: *Estética y hermenéutica*, traducción. de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Ed. Tecnos, 2001, p. 214.

21 *Ibid.*, p. 217.

22 Virilio, Paul. “Un arte despiadado”. En *El procedimiento silencio*, traducción de Jorge Fondebrider, Argentina: Paidós, 2001, p. 57.

23 *Ibid.*, p. 69.

24 Bernard, Michel. *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Traducción de Alberto Luis Bixio. España: Paidós, 2ª impresión, 1994, p. 77.

El lugar de la comunión cierre - reapertura

Disolviéndose, el arte se vuelve hacia el Comienzo, hacia lo Abierto, que no es un pasado "destinado a morir" en la apariencia del devenir, sino un Eterno Pasado.

Massimo Cacciari

Los desplazamientos operados en la escena artística nos señalan la dinámica de un proceso de reflexión histórico-crítico que apunta a dilatar o romper los discursos estables y solidificados por la tradición, la institucionalidad y el poder, dejando emerger escrituras fractalizadas y modos de la experiencia en los que cala nuestro reconocimiento como transformadores o hacedores de cultura. Es a partir de este reconocerse en la cultura como podemos redimensionar el lugar central que ocupan las formas estéticas en nuestra vida cotidiana, dado que, como bien lo puntualiza Gadamer²⁵, estas formas de creación y de producción de sentido tienen su verdadero ser en el hecho de que se convierten en una experiencia que modifica al que experimenta. Por tanto, la fuerza que pulsa para que cada época tome conciencia del efecto transformador de estos discursos es la que posibilita transiciones expansivas de gran impacto cultural, como las exhibidas por el arte en los dos últimos siglos, y que hemos intentado abordar en este análisis desde las rupturas presentadas entre el arte clásico y el moderno, y entre este último y el contemporáneo.

Cuando Gadamer nos habla de experiencia, el primer desplazamiento que opera apun-

ta a tender una distancia crítica en relación con los postulados reduccionistas de la ciencia que limitan su dimensión al proceso inductivo de constatación de una realidad dada, dentro de unas condiciones específicas y controladas (experimento). El horizonte comprensivo de su mirada apunta a superar, precisamente, el recorte de realidad que se opera cuando se encasilla la experiencia en los límites de un saber concluyente y por tanto dogmático, ya que es, justamente, "la apertura a la experiencia que es puesta en funcionamiento por la experiencia misma"²⁶ la que ubica a esta noción en el centro de la actividad humana. En efecto, la experiencia es ganancia en la medida en que nos permite re-conocernos en los límites de nuestra finitud dejando que las contingencias de la propia historicidad interpelen y transformen nuestro carácter.

Ahora bien, ¿cómo se conecta este hacerse a la experiencia con el problema de la comprensión de los fenómenos del arte? Más que miradas unívocas, lo que nos posibilita el abordaje de los problemas del arte son puntos de partida y aproximaciones a otras esferas del conocimiento de lo humano. Referenciales o no, las prácticas artísticas siempre se nos han presentado bajo una heterogeneidad de medios y lenguajes que son, si se quiere, tramas de relaciones interpretativas en las que afloran expectativas de sentido y matrices culturales, que modelan nuestro carácter y determinan nuestro posicionamiento en el mundo.

La toma de consciencia sobre la dimensión de comunicabilidad que comporta el hacerse a la experiencia, constituye, a mi

²⁵ Ibid, p. 145.

²⁶ Gadamer, Hans Georg. Verdad y método I, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, España: Ediciones Sígueme, 2003, p. 432.

modo de ver, una de las consideraciones que más han contribuido a debilitar los prejuicios idealistas que limitaban la experiencia estética a una experiencia vital, subjetiva, animada por el espíritu del genio creador, único dueño y oficiador del juego de la creación. Superadas estas concepciones la pregunta que procede ya no es tanto aquella que busca establecer si la obra de arte es conocimiento, sino qué tipo de relación con la verdad posibilita la obra.

En principio, lo que debemos tener claro es: **a.** Que la experiencia estética no se basa en la constatación de hechos frente a una realidad específica; **b.** Que no existe un paquete de leyes que determinen el modo o el deber ser del arte y que puedan ser usados como parámetro de adecuación de una determinada práctica o forma estética; y **c.** Que el artista es algo más que un oficiador y el espectador algo más que un observador. Respecto a los puntos **a** y **b** podemos decir, de plano, que el arte, a diferencia de otras realizaciones de la ciencia, no se ocupa de explicar por qué una realidad se presenta bajo una determinada configuración y debido a qué efectos o causas varían sus condiciones de posibilidad. El propósito del arte no se encuentra en el mundo singular de los hechos, sino en las marcas valorativas y en los significados que el ser humano formado²⁷, sea capaz de experimentar, bien sea por mediación de una conciencia teóricamente estructurada para la comprensión de estas marcas, o bien por su reconocimiento dentro de una comunidad

viva de lenguaje, que lo habilita para participar, comprensivamente, de otras esferas de la experiencia humana. El punto **c**, por su parte, tiene que ver con el orden de la percepción, la cual opera en el artista y en el espectador como percepción mediada o, lo que es lo mismo, relación con algo que entraña significatividad, sin que necesariamente tenga que pertenecer a un orden artístico.

Son, entonces, todas estas condiciones las que liberan a la experiencia estética del constreñimiento a un determinado régimen de producción cognitiva o concluyente, para situarlo como una fase del comprender que, al igual que la experiencia del juego, sólo se realiza a partir de un encuentro genuino con el modo de ser histórico de la obra de arte, es decir, asumiendo la obra como declaración. Ya sea como práctica reflexiva histórico-crítica –en el sentido de Foucault–, o como vía para posibilitar la articulación del deseo, o como espacio de experimentación e invención de subjetividades, o como alternativa para la redefinición de prácticas de encuentro y de ejercicio de la memoria, el arte actual potencia una forma de experiencia que empuja a una relación de “mutua apertura hacia el otro.”²⁸

Si bien en un principio sólo la mimesis era arte, después muchas cosas fueron cobijadas por esta categorización, a pesar de las fricciones y el afán de cada una por extinguir a sus competidoras. Hoy tenemos claro que no hay constreñimientos filosóficos o

27 De acuerdo con la interpretación del profesor Carlos B. Gutiérrez, el concepto de formación junto con *sensus communis* –la capacidad del juicio y del gusto–, que son centrales en la filosofía comprensiva de Gadamer y constituyen los conceptos básicos del legado del humanismo en los cuales aún sale a relucir lo específico del saber de lo humano. Carlos B. Gutiérrez, *Op. Cit.*, p. 226, 227.

28 Gadamer, Hans Georg. *Ibid.*, p. 438.

estilísticos que determinen unas condiciones particulares para fundamentar la existencia del arte, más allá de la necesidad de mundo que la cultura misma va anticipando y la coherencia con que el artista pueda anticiparse y, a la vez marginarse, de los prejuicios de su medio, para detonarlos metafóricamente y para activar condiciones renovadas de relación con lo significativo. En esto radica la

posibilidad de que las obras alcancen algún nivel de eficacia simbólica y social. La declinación de cánones preestablecidos, si bien encarna una posición crítica frente al pasado y a su tradición asfixiante, también despeja el horizonte para la emergencia de un nuevo orden en el que lo estético y lo cultural bosquejan, a la manera de un caleidoscopio, el movimiento inestable de lo temporal.



Referencias Bibliográficas

- BANG LARSEN, Lars; BLASE, Christoph et al, Art at the turn of the millennium. Italy: Taschen, 1999.
- BERNARD, Michel. El cuerpo. Un fenómeno ambivalente. Traducción de Alberto Luis Bixio, España, Paidós, 2ª impresión, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. Charles Baudelaire. Obras, traducción de Nydia Lamarque. México: Ed. Aguilar, segunda edición, 1963. Versión digital disponible en http://baudelaire.litteratura.com/peindre_vie_moderne.php
- CACCIARI, Máximo. El Dios que baila. Traducción de Virginia Gallo. Argentina: 2000.
- CROW, Thomas El arte moderno en la cultura de lo cotidiano. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 1ª edición en castellano, 2002.
- DAGOGNET, Francois. Por el arte de hoy. De objeto del arte al arte del objeto (París: Dis Voir, 1992). Traducción de María Cecilia Gómez B., Documento sin publicar - Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Comité de Investigaciones y Desarrollo de las Ciencias – CINDEC, 1999, p.31, 32.
- DELEUZE, Gilles, The Body, the Meat and the Spirit: Becoming Animal, En: Francis Bacon Archive, disponible en www.alexalienart.com/bacon%20bled%20bare.htm
- FOUCAULT, Michel. Sobre la ilustración. Traducción de Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo. España: Ed. Tecnos, 1ª. edición, 2004.
- GADAMER, Hans Georg. Estética y hermenéutica. Traducción. de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Ed. Tecnos, 2001.
- _____. La actualidad de lo bello. Traducción de Antonio Gómez Ramos, España: Paidós, 2002.
- _____. Verdad y método I. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. España: Ediciones Sígueme, 2003.
- GUTIÉRREZ, Carlos B., Temas de filosofía hermenéutica. Colombia: Universidad de los Andes, 2002, p. 227.
- HABERMAS, J., La modernidad: un proyecto inacabado. En: Ensayos políticos. Traducción de Ramón García Cotarelo, España: Tercera edición, Ed. Península, 1997.
- HEGEL, De lo bello y sus formas. (Estética). Traducción de Manuel Granell. España: Sexta edición, Espasa-Calpe, 1980.
- KANT. M. Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración? Traducción de Rubén Jaramillo. En: Argumentos, núms. 14-17.
- KUNDERA, Milan. El gesto brutal del pintor. En: Bacon. Retratos y autorretratos. Madrid: Debate, 1996. Disponible en <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/el-gesto-brutal-del-pintor.html>
- MENA, Filiberto. La opción analítica en el arte moderno. En: Figuras e íconos, Traducción de Francesc Serra i Cantarell. España: Ed. Gustavo Gili, 1977.

MARCHÁN Fiz, Simon. La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo. España: Ed. Gustavo Gili, 1ª edición, 1982.

PARIS, Matía Martín. Influencia de nuevos materiales y procesos en el concepto escultórico del cuerpo humano. (La plasticidad de la carne). España, Universidad Complutense de Madrid. 2001. Disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/cee/ucm-t25422.pdf>

RAMÍREZ, Juan Antonio. Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. España: Ediciones Siruela, 2003.

RUHRBERG; Schneckenburger. Et al, Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía. Traducción Carlos Chacón Z., Germán Deza Guil y otros. España: Tasche, 2000.

SAID, Édgard. Cultura e imperialismo. Traducción de Nora Catelli. Barcelona: Anagrama, 2006.

VIRILIO, Paul, Un arte despiadado, En: El procedimiento silencio. Traducción. de Jorge Fondebrider, Argentina, Paidós, 2001.

SAID, Edward. Cultura e imperialismo. Traducción de Nora Catelli. Barcelona: Anagrama, 2006

TATARKIEWCZ, Wladyslaw. Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. España: Sexta edición, 2001.

WINCKELMANN, J.J. Historia del arte en la antigüedad. Traducción de Herminia Dauer. Iberia: Barcelona, 1967.

YÚDICE, George, El recurso de la cultura. España. Gedisa, 2002.